

**A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA “ATRAVESSANDO” O TEATRO DE JORGE
ANDRADE:
A MORATÓRIA, RASTO ATRÁS E O SUMIDOURO**

Antonio Gilberto Porto Ferreira ¹

Resumo: Este texto tem como objetivo identificar – nas peças *A Moratória* (1954), *Rasto Atrás* (1966) e *O Sumidouro* (1969) – a presença da linguagem cinematográfica usada pelo dramaturgo Jorge Andrade (1922-1984) na construção destas três obras. No recorte proposto, além de analisar estas características dramáticas, também vamos identificá-las nas encenações de Gianni Ratto (1916-2005) para *A Moratória* (1955) e *Rasto Atrás* (1967). Para a proposta deste trabalho, será utilizado o conceito de “teatro atravessado” de Christophe BIDENT (2016), que assim denomina as interferências, verificadas a partir da cena contemporânea, de outras linguagens artísticas, do uso de novas tecnologias e da adoção de espaços físicos não convencionais para a realização de apresentações teatrais.

Palavras-chave: Teatro; Jorge Andrade; Atravessamento.

Abstract: *The purpose of this text is to identify the presence of cinematographic language used by the drama writer Jorge Andrade (1922-1984) in the construction of these three works, "A Moratória" (1954), "Rasto Atrás" (1966) and "O Sumidouro" (1969). Analyzing these dramaturgical characteristics, we will also identify them in Gianni Ratto's (1916-2005) plays for "A Moratória" (1955) and "Rasto Atrás" (1967). For the proposal of this work, Christophe BIDENT's concept of "crossed theater" (2016) will be used, which he calls the interferences, verified from the contemporary scene, of other artistic languages, the use of new technologies and the adoption of unconventional physical spaces for performing theatrical presentations.*

Keywords: *Theater; Jorge Andrade; Crossing.*

Introdução

A dramaturgia moderna busca retirar da cena a ilusão que cercou, por vários anos, as peças clássicas, românticas e realistas. Os rompimentos com a linearidade tradicional e as vivências do tempo interior marcam este novo teatro. Nesse contexto, o ciclo dramático que Jorge Andrade (1922-1984) denominou de *Marta, a Árvore e o Relógio* reúne dez peças e se desenvolve entre 1951 e 1969, passando por diversos

¹ Bacharel em Artes Cênicas/Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Mestrando em História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) do Centro de Letras e Artes (CLA) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), desenvolvendo a pesquisa “O Rasto Atrás de Jorge Andrade: a autobiografia entre o texto e a cena”, sob a orientação da Profa. Dra. Tania Brandão.

enredos bem como por várias formas estéticas de acordo com as mudanças dos ciclos da economia brasileira (ciclo do ouro, do café e o da ascensão industrial).

Jorge Andrade efetuou sua formação teatral (como ator, embora seu objetivo fosse o de escrever) na Escola de Arte Dramática (EAD) em São Paulo, e teve aulas com excelentes professores que o influenciaram. Sobre isso, declarou: “Quem me ensinou realmente teatro foi a Escola de Arte Dramática – Décio de Almeida Prado, Paulo Mendonça, Sábato Magaldi [...]” (ANDRADE, 1984, p. 5). Durante o curso, escreveu dois textos: *O Telescópio* (que recebeu o Prêmio Fábio Prado) e *A Moratória* (concluída em 1954, ano de sua formatura na EAD). Em 1970, já um autor consagrado tanto pela crítica quanto pelo público, reúne e publica sua obra até essa data, em volume único, com o título *Marta, a Árvore e o Relógio*.

Se existe alguma coisa a ressaltar em seu ciclo de dez peças, *Marta, a Árvore e o Relógio* seria a diversidade de temas e o aproveitamento pessoal das mais variadas influências. Ele próprio, de resto, indicou suas raízes literárias pendurando no escritório de Vicente, autor teatral e seu *alter ego*, fotografias de Ibsen, Tchekhov, O’Neill, Arthur Miller e Bertolt Brecht. Se adicionássemos o Sófocles de *Antígona* e o Tennessee Williams de *Um Bonde Chamado Desejo*, obteríamos o elenco completo de dramaturgos – entre os romancistas apenas Dostoiévski participa de sua galeria de retratos – que o ensinaram a pensar teatro e a entender os homens. (PRADO, 2009, p. 91)

Analisando as dez peças que formam o ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio* (*As Confrarias, Pedreira das Almas, A Moratória, O Telescópio, Vereda da Salvação, Senhora da Boca do Lixo, A Escada, Os Ossos do Barão, Rasto Atrás e O Sumidouro*), podemos identificar vários “atravessamentos” tendo como base o conceito de Christophe Bident, professor da Universidade Paris VII, que questiona e define este “teatro atravessado”: “Qual é esse teatro que nós podemos qualificar de ‘atravessado’? É a visão puramente abstrata de um espaço de representação em que intervêm corpos e linguagens” (BIDENT, 2016, p. 51).

A cena contemporânea se caracteriza tanto pela quebra das fronteiras entre as linguagens artísticas quanto pela realização do ato teatral fora do teatro convencional deixando-se, assim, atravessar pelas realidades de outros espaços:

O teatro se encontrou assim atravessado, mais e mais, pelas outras artes (a mímica, a dança, o circo, a marionete, o vídeo, a escultura móvel e industrial...), a ponto de criar categorias novas por concatenação (a dança-teatro, o teatro de objetos) ou por globalização (a *performance*) – e particularmente, há um quarto de século, pelo que nomeamos de novas tecnologias, sob a forma de intermedialidade, de transmedialidade, a fim de produzir, outro conceito novo, “um ator ampliado”. Neste caso, é a cena que, literalmente falando, é atravessada por cabos, por fluxos, por drones, ondas, telas. Os processos eletrônicos jogam com a recepção e particularmente com a percepção dos espectadores. (BIDENT, 2016, p. 52)

Sobre o atravessamento do teatro contemporâneo pelas realidades de espaços não convencionais, o autor escreve: “Este teatro atravessado pode ter lugar, concretamente, em teatros, mas também em museus, casas, galerias, porões, armazéns, fábricas desativadas ou não, hospitais, tendas, centros comerciais, praças públicas, ruas [...]” (BIDENT, 2016, p. 52).

A partir da reflexão sobre o conceito, ideias e exemplos apresentados por Christophe Bident no texto *O Teatro Atravessado* (1979), foi possível identificar os diversos atravessamentos que estão presentes nas peças que fazem parte do ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*. Podemos registrar a forte presença da biografia do autor inspirando e conduzindo sua dramaturgia, bem como as questões históricas e sociais do nosso país que estão presentes no ciclo a partir de seus ancestrais do século XVII, chegando até o final dos anos 60 do século XX, quando *Vicente*, o *alter ego* do autor, está vivendo uma crise em que também questiona a sua função enquanto dramaturgo (*Rasto Atrás*). Sobre este atravessamento, o crítico Décio de Almeida Prado declarou:

Na verdade, o centro de sua dramaturgia é ele mesmo – e por extensão o Brasil. As experiências e vivências pessoais formam o núcleo de uma reflexão que se foi dilatando através da geografia e da história até constituir um painel como não há outro pela extensão e coerência em nosso teatro. (PRADO, p. 97)

Porém, o recorte que este artigo pretende desenvolver se refere ao atravessamento da linguagem cinematográfica nas peças teatrais *A Moratória* (1954),

Rasto Atrás (1964) e *O Sumidouro* (1969), nas quais é possível identificar características desta linguagem no que se refere à estrutura dramática dos três textos e, ainda, em relação ao uso de projeção de filmes e de *slides* como elementos narrativos e cenográficos – recursos pioneiros, considerando a época em que essas peças foram escritas e, posteriormente, encenadas.

A Moratória

A Moratória, escrita em 1954, é um texto autobiográfico conforme várias declarações do autor, uma vez que o protagonista *Joaquim* é uma recriação do avô materno do dramaturgo, envolvido com a crise do café naquele ano de 1929. Jorge Andrade estava terminando o curso de preparação de ator na Escola de Arte Dramática (EAD) justamente em 1954 (naquele tempo, a EAD não tinha incorporado a disciplina Dramaturgia ao seu currículo) e procurou seu professor Sábado Magaldi:

Jorge contou-me a trama e a dificuldade, que não estava conseguindo superar, de unir os tempos de 1929 e 1932, indispensável à estruturação da história. Aconselhei-lhe a leitura da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, que havia resolvido muito bem o problema de três planos – o da realidade (presente), o da memória (passado) e o da alucinação. (MAGALDI, 1998, p. 44)

Na construção de *A Moratória*, o autor utilizou dois planos: o plano do presente (que mostra a família em uma casa modesta, em situação de pobreza) e o do passado (quando ainda viviam na fazenda, que acabam perdendo em virtude da Crise de 1929). A ação transcorre ao mesmo tempo em duas épocas (1929 e 1932) utilizando simultaneamente os dois planos, o que constitui a própria essência do drama. Ainda segundo Magaldi:

Jorge aproveitou a flexibilidade dos planos da realidade, da memória e da alucinação, já desenvolvidos por Nelson Rodrigues em *Vestido de Noiva*, jogando de forma habilíssima com os planos do presente (1932) e passado (1929), distante tanto da cronologia linear como do simples *flashback*. A ponto de uma cena do passado parecer, muitas vezes, um acréscimo na dinâmica do presente. O presente estaria a preparar algo que ocorreu no passado. (MAGALDI, 2006, p. 120)

Analisando estas duas obras, podemos identificar que não há, em *A Moratória*, nada que lembre *Vestido de Noiva*. Podemos “diagnosticar a transmissão de um processo, a presença da continuidade e a existência de ruptura enriquecedora” (MAGALDI, 1998, p. 44).

A Moratória apresenta uma dramaturgia atravessada por características da linguagem cinematográfica, exemplificada pela ruptura com uma narrativa linear, optando por uma narrativa simultânea e entrelaçada da ação, que se desenvolve em duas épocas distintas (1929 e 1932). De acordo com o crítico Décio de Almeida Prado, isto levava o espectador a compreender que a “simultaneidade de planos constitui a própria essência do drama: a história não teria toda a sua dramaticidade sem esta interação constante entre duas séries de acontecimentos, uns anteriores, outros posteriores à crise do café” (PRADO, p. 100).

O autor apresenta a detalhada descrição do cenário do Primeiro Ato da peça, logo após a apresentação dos personagens:

Dois planos dividem o palco mais ou menos em diagonal. Primeiro plano ou plano da direita: sala modestamente mobiliada. Na parede lateral direita, duas portas: a do fundo, quarto de Marcelo; a do primeiro plano, cozinha. Ao fundo da sala, corredor que liga às outras dependências da casa. À esquerda, mesa comprida de refeições e de costura; junto a ela, em primeiro plano, máquina de costura. Encostado à parede lateral direita entre duas portas, banco comprido, sem pintura. Na mesma parede, bem em cima do banco, dois quadros: *Coração de Jesus* e *Coração de Maria*. Acima dos quadros, relógio grande de parede. No corte da parede imaginária que divide os dois planos, preso à parede como um enfeite, um galho seco de jabuticabeira.

Segundo plano ou plano da esquerda: elevado mais ou menos uns trinta ou quarenta centímetros acima do piso do palco. Sala espaçosa, de uma antiga e tradicional fazenda de café. À esquerda-baixa, porta do quarto de Joaquim; à esquerda-alta, porta em arco que liga a sala com a entrada principal da casa e as outras dependências. Na parede ao fundo, à direita, porta do quarto de Marcelo; à esquerda, porta do quarto de Lucila. Bem no centro da parede do fundo, o mesmo relógio do primeiro plano. Na parede, entre a porta do quarto de Joaquim e a porta em arco, os mesmos quadros do primeiro plano.

Observação: as salas são iluminadas, normalmente, como se fossem uma única, não podendo haver jogos de luz, além daquele previsto no texto. A diminuição de luz no plano da direita ou primeiro plano, na cena final da peça, embora determinada pelo texto, não precisa ser rigorosamente seguida.

Ação: no segundo plano ou plano da esquerda, a ação se passa em uma fazenda de café em 1929; no primeiro plano ou plano da direita, mais ou menos três anos depois, numa pequena cidade nas proximidades da mesma fazenda. (ANDRADE, 2008, p. 121)

Neste cenário detalhadamente descrito pelo autor, podemos visualizar a ação acontecendo de forma dinâmica e conectada com os dois períodos em que a peça transcorre e em que, muitas vezes, a ação do plano do presente parece preparar uma cena do plano do passado.

A peça estreou em maio de 1955, na cidade de São Paulo, em uma produção do Teatro Popular de Arte, companhia de Maria Della Costa e Sandro Polloni, com direção e cenografia de Gianni Ratto, figurinos de Luciana Petrucelli e, no elenco: Fernanda Montenegro, no seu primeiro papel como protagonista, Elísio de Albuquerque, Monah Delacy, Milton Moraes, Sérgio Britto e Wanda Kosmos.

Também foi fundamental, para o sucesso da primeira montagem de *A Moratória*, o trabalho de Gianni Ratto com sua experiência profissional na Itália, principalmente no que se refere ao período em que foi cenógrafo do *Piccolo Teatro di Milano* (1943-1953). Ratto soube “solucionar o cenário (dois cenários dentro de um só, sem comprometer a unidade do todo) e a precisão com que são executadas as passagens de um para outro plano” (PRADO, p. 101).

O diretor e cenógrafo soube enfrentar os atravessamentos, que o texto de Jorge Andrade apresentava, como desafio para a realização de uma primeira montagem. O texto retrata um período determinado da história brasileira (Crise de 1929, decadência da aristocracia cafeeira) e, em cena, são colocadas vivências biográficas do autor em relação às situações vividas pelo avô materno (que, até 1932, ainda sonhava em ter sua fazenda de volta, através desse mecanismo jurídico que dá título à peça), e à quebra de linearidade da narrativa, presente nos diálogos e nas cenas que, simultaneamente, se entrelaçam e percorrem duas épocas diferentes.

Essa dinâmica do texto utiliza características da linguagem cinematográfica para narrar esta história com fortes contornos épicos, em que o espectador é colocado em uma posição que lhe permite observar e analisar a situação que se desenvolve em duas épocas distintas, embora apresentadas simultaneamente, absolutamente conectadas, promovendo uma maior reflexão sobre a peça.

A Moratória foi recebida extraordinariamente bem pelo público e pela crítica, que a apontava como o novo passo do teatro brasileiro depois de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Se ela é reconhecida, hoje, como uma das peças clássicas do teatro brasileiro, o tom da crítica de então já anunciava isto. (Entrevista de Jorge Andrade a STEEN, 2008, p. 127)

Rasto Atrás

O texto teatral *Rasto Atrás* foi finalizado em 1965 e recebeu o primeiro lugar no concurso do Prêmio Serviço Nacional de Teatro (SNT) em 1966, sendo que o SNT patrocinou a montagem do texto realizada pela Companhia Teatro Nacional de Comédia (TNC), com direção de Gianni Ratto, no Rio de Janeiro, em 1967.

No conjunto de sua obra, a peça “foi o momento de reflexão autobiográfica, que valeu para esconjurar os demônios interiores. O dramaturgo *Vicente*, *alter ego* de Jorge Andrade, retorna à sua cidade natal à procura de si mesmo. Era fundamental, na busca, o esclarecimento de todas as divergências com o pai” (MAGALDI, 1994, p. 6). O perfeito domínio que o autor possui da linguagem teatral permite que *Vicente* seja apresentado aos 5, 15, 23 e 43 anos, idade em que o autor terminou de escrever a peça (a ação transcorre de 1922, ano do nascimento do autor, até 1965, quando termina de escrever o texto).

Assim como ocorreu em *A Moratória*, em *Rasto Atrás* temos novamente a ação simultânea em épocas diferentes, e acompanhamos a vida dos personagens entre 1922 e 1965. Entretanto, em *Rasto Atrás*, podemos identificar que esta característica, que faz parte do atravessamento da linguagem cinematográfica, aparece de forma diferente se comparada com *A Moratória*. Aqui oscilamos entre 1922 e 1965, com cenas vividas alternadamente entre essas épocas, numa rapidez cinematográfica de *flashes* comoventes e esclarecedores.

Henrique Oscar, crítico teatral, escreveu a respeito: “Teste decisivo da capacidade do dramaturgo é o fato de essa fragmentação não tornar obscuro o enredo e tampouco impedir que sejam solidamente traçadas algumas figuras exemplares. Não é só o protagonista que nos aparece solidamente construído, apesar de partido em quatro [idades]” (OSCAR, jan. 1967).

Já o crítico Yan Michalski, ao analisar *Rasto Atrás*, observa que sua estrutura está dividida em duas partes, embora intimamente entrelaçadas, que formam uma obra que é um marco importante na moderna dramaturgia brasileira:

Uma parte do texto é a crônica de uma pequena cidade do interior paulista entre 1922 e 1965, mostrando – através da história da família de *Vicente* – a evolução do lugarejo nessas quatro décadas. A outra parte apresenta a história de *Vicente*, um famoso dramaturgo que está enfrentando uma crise existencial e, para tentar dar um sentido à sua vida, retoma o contato com suas raízes – a família, a cidade natal, os vínculos que o prendem ao seu passado – para, a partir desse “reencontro” consigo mesmo, poder projetar o seu futuro. (MICHALSKI, jan. 1967)

Para elaborar este texto, Jorge Andrade utilizou a narrativa épica mediante suas vivências pessoais colocadas em várias cenas do texto, identificadas a partir de entrevistas e depoimentos do autor publicados em livros, jornais e revistas. O autor também utilizou uma complexa concepção técnica no que se refere à colocação de imagens cinematográficas e de *slides* em diversas cenas e, com essas inovações, conseguiu ampliar ainda mais o rompimento com uma dramaturgia tradicional, clássica.

O teatro épico de Bertolt Brecht (1898-1956) foi sem dúvida uma das maiores inovações para a dramaturgia moderna: “O ponto essencial do teatro épico é, talvez, que ele apela menos para sentimentos do que para a razão do espectador. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas” (BRECHT, 1967, p. 41).

O diálogo entre o teatro e o cinema não se restringiu apenas à escrita dramática e à concepção cênica propiciada pela iluminação no início do século XX na

Europa. Outras tecnologias começam a fazer parte da encenação – tais como a projeção de filmes e de *slides*, por exemplo.

Vsévolod Meierhold (1874-1940) é considerado o pioneiro no emprego da projeção no teatro. No entanto, foi Erwin Piscator (1893-1966) desenvolvendo na Alemanha seu teatro engajado politicamente após a I Guerra Mundial quem, sem dúvida, conseguiu realizar, naquela época, as experiências mais sofisticadas no sentido de integração de imagens técnicas no palco.

A leitura de sua obra *O teatro político* nos permite conhecer não só as diversas experiências realizadas pelo encenador alemão bem como acompanhar todas as etapas de suas pesquisas em relação ao diálogo entre teatro e cinema, com a utilização de *slides* e projeção de filmes iniciadas em 1924 na produção do espetáculo *Bandeiras*, no *Volksbühne* de Berlim.

Utilizando como referência o conceito de “teatro atravessado” desenvolvido por Christophe Bident (2016), podemos qualificar *Rasto Atrás* como um texto construído a partir de vários atravessamentos, tais como: a biografia do autor (base de toda a narrativa da peça), o período histórico brasileiro de 1922 a 1965 (período em que transcorre toda a ação da peça, relacionado com as idades do protagonista) e a linguagem cinematográfica (presente na forma da construção das cenas bem como na utilização de projeções de filmes e *slides*).

O uso do filme como recurso dramático é indicado através das rubricas do texto, como nas cenas de *Rasto Atrás* reproduzidas a seguir:

PRIMEIRA PARTE

Época: de 1922 a 1965.

Cena:

Quando se abre o pano, alguns casais estão sentados em um cinema: entre eles, Vicente e Lavínia. Ouvem-se assobios de protestos.

Vozes:

Acenda a luz! Êta galinheiro. Pardieiro. Miauuuuu! Áu, áu, áu, áu!
(Risadas) Miauuuuuuuu! Larga o osso!

[...]

(Subitamente, uma grande tela é iluminada, onde está sendo projetado o filme “As Aventuras de Tom Jones”. Passa-se a cena da caçada. De repente, Vicente, aflito, levanta-se.). (ANDRADE, 2008, p. 459)

Jorge Andrade continua seu diálogo com o cinema utilizando, em algumas cenas, a projeção de *slides* – como na cena da Primeira Parte da peça, transcrita a seguir:

(O apito do trem se transforma, lentamente, em som de buzina de caça. Voltam os latidos dos cães. Vicente e Lavínia desaparecem. À medida que aumentam os latidos dos cães e se acentua o som da buzina, corta-se o filme. A projeção de “slides” coloridos sugerindo uma floresta ambienta abstratamente a cena). (ANDRADE, 2008, p. 461)

No que se refere à montagem de *Rasto Atrás*, é importante lembrar que Gianni Ratto voltava a dirigir outro texto de Jorge Andrade 12 anos depois da estreia de *A Moratória*. O novo texto apresentava atravessamentos, no conteúdo e na forma, ampliando o rompimento do autor com uma dramaturgia tradicional. E novamente com sua experiência, sensibilidade e criatividade, o diretor estreou a primeira montagem de *Rasto Atrás* no TNC (Teatro Nacional de Comédia, atual Teatro Glauce Rocha), na cidade do Rio de Janeiro, em 1967.

No elenco da primeira montagem de *Rasto Atrás* estavam, nos principais papéis, os atores: Leonardo Villar, Iracema de Alencar, Rodolfo Arena, Maria Esmeralda, Isabel Ribeiro, Selma Caronezzi, Oswaldo Louzada, Thais Moniz Portinho, Isabel Teresa, Renato Machado, Lauro Góes, Fernando Reski, Carlos Prieto e Ary Fontoura. Gianni Ratto, além da direção, realizou a cenografia do espetáculo. Os figurinos foram criados por Bella Paes Leme.

Gianni Ratto havia vivenciado, na Europa, um período de grandes transformações da cena teatral, principalmente em relação à função do encenador. Estas experiências foram determinantes para seu trabalho no Brasil, onde certas técnicas e materiais cenográficos ainda não haviam sido usados em cena:

O diretor moveu-se para o centro da criação do espetáculo e da crítica teatral. Definia o estilo, moldava os atores, dominava cada vez mais o complexo mecanismo de técnicas cênicas. O palco giratório, o ciclorama, a iluminação policromática, estavam à sua disposição. [...] Formas de estilo e de jogo teatral seguiram em rápida sucessão dentro de poucas décadas, sobrepondo-se: naturalismo, simbolismo, expressionismo, teatro convencional e teatro liberado, tradição e experimentação, drama épico e do absurdo, teatro mágico e teatro de massa. (BERTHOLD, 2001, p. 452)

A crítica destacou a renovação que foi a montagem de *Rasto Atrás*, destacando o trabalho realizado por Gianni Ratto para esta obra-síntese do universo andradiano:

O comovedormente bonito espetáculo dirigido por Gianni Ratto é pelo menos tão estimulante e renovador quanto o texto. Raramente vimos, nos últimos anos, uma concepção de *mise-en-scène* tão ousada, tão inspirada, e ao mesmo tempo tão completamente realizada, esclarecedora em relação às intenções e ideias do autor. Desde o espetacular cenário do próprio Gianni Ratto que aplica – pela primeira vez no teatro brasileiro, ao que parece – as técnicas de projeção cinematográfica integrada com ação cênica, tão divulgadas na Europa, e tão eficientes [...]. (MICHALSKI, jan. 1967)

O jornal *Diário de Notícias* registrou a forma como a cenografia resolveu questões complexas do texto, com seus atravessamentos na estrutura e no uso de tecnologia ligados à linguagem do cinema:

A montagem de Gianni Ratto de *Rasto Atrás* é simplesmente magistral. E sem ser majestosa ou impressionante por si mesma, sem que o artista esteja como seu patrício Torelli querendo deslumbrar com sua maquinaria. Apenas, a obra, de encenação complexíssima, com quadros que duram frações de minuto e a ação saltando com igual rapidez de um local para outro e de uma época para outra, exigia soluções que somente um diretor e um cenógrafo muito competentes (reunidos em uma só pessoa no caso presente) poderiam imaginar – o que, talvez, seja ainda mais difícil de executar. Isso se torna ainda mais evidente se pensamos na pequenez do palco do Teatro Nacional de Comédia, em sua falta de coxias, em sua pobreza de recursos técnicos. Ratto não se perturbou. Usou cinema (como *A Lanterna Mágica* de Svoboda?) e projeções para construir o cenário e criar o ambiente; montou um palco giratório e, com alguns trainéis que sobem e descem com precisão rara em nosso teatro,

resolveu todos os problemas técnicos criados para a representação da peça. (OSCAR, fev. 1967)

Yan Michalski, em sua segunda crítica publicada no *Jornal do Brasil*, detalha a cenografia do espetáculo destacando o perfeito diálogo entre a cena e as projeções de filmes e de imagens fotográficas através de *slides*, como solicita o texto de Jorge Andrade:

A concepção cenográfica de Ratto apoia-se em três pontos: um palco giratório, que assegura as rápidas mudanças de cena exigidas pela peça; painéis brancos que descem do urdimento – na hora certa e silenciosamente, coisa rara entre nós – e quebram a monótona nudez do palco, além de servirem de tela às projeções; e finalmente, estas projeções, que constituem o terceiro ponto, o mais importante de todos. Pela primeira vez no Brasil, ao que nos parece, temos aqui uma convincente demonstração daquilo que parece ser o grande futuro da cenografia: o uso das projeções fotográficas e, principalmente, filmadas, intimamente integradas na ação cênica. Vale a pena ressaltar, particularmente, o emocionante efeito impressionista dos *slides* coloridos (pintados pelo próprio Gianni Ratto), que ambientam, abstratamente, a ação passada no campo e na floresta; e o notável efeito do cenário filmado na cena da rua e da estação, logo no início da peça. Já no outro momento do cenário filmado – a viagem inaugural do trem –, o resultado foi decepcionante, menos por culpa da projeção do que por causa da marcação tumultuada e pouco nítida. Paradoxalmente, esta encenação tão complexa caracteriza-se por uma admirável simplicidade e economia de meios. Não lembramos de um só efeito gratuito, de um só recurso de marcação concebidos com outro objetivo do que a transmissão e a classificação das ideias contidas ou insinuadas no texto. Não vimos a histórica montagem de *A Moratória* dirigida por Ratto em 1955, mas a realização de *Ratto Atrás* deixa patente uma perfeita afinidade de pensamento cênico entre o autor e o diretor-cenógrafo. (MICHALSKI, fev. 1967)

Podemos observar pelas duas citações acima, extraídas das críticas realizadas por Yan Michalski para o *Jornal do Brasil*, uma dúvida sobre o ineditismo da utilização de projeções de *slides* e de filmes na cenografia da montagem de Gianni Ratto. Na *Primeira Crítica* escreve: “pela primeira vez no teatro brasileiro, ao que parece” e em

sua terceira crítica publicada, *Rasto Atrás II*², declara: “Pela primeira vez no Brasil, ao que parece, temos aqui uma convincente demonstração daquilo que parece ser o grande futuro da cenografia [...]”.

Maria Silvia Betti, em seu texto *A Politização do Teatro: do Arena ao CPC* (2013), relata que no Rio de Janeiro, em 1960, no âmbito amador e experimental, o espetáculo *A Mais-valia vai Acabar, Seu Edgar*, peça de Oduvaldo Vianna Filho com direção de Chico de Assis, utilizou a projeção de *slides* e de filmes – selecionados e montados por Leon Hirszman (1937-1987).

A possibilidade de utilizarem o espaço da arena da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Brasil, na Urca, para os ensaios, foi decisiva para o papel importante que a montagem viria a desempenhar. Dadas as dimensões da área de encenação, Chico de Assis optou por cenários gigantes, com vários planos de representação, e colocou em cena projeções de filmes e *slides*, um conjunto musical tocando ao vivo e níveis diferentes de representação. (BETTI, 2013, p. 187)

A utilização de projeções em um espetáculo anterior à primeira montagem de *Rasto Atrás* não diminui a importância e o impacto da presença dessas tecnologias no texto de Jorge Andrade e na encenação de Gianni Ratto para o TNC. Após a leitura de *Rasto Atrás* e de *A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar*, na análise da fortuna crítica das duas encenações fica evidente a diferença de objetivos na utilização desses recursos cinematográficos que atravessam a cena dos dois espetáculos. Na obra de Jorge Andrade, as projeções de *slides* e de filmes, além de construírem a cenografia, trazem referências de locais e de lembranças dos personagens; na peça de Vianinha, estes recursos são utilizados com objetivos antidramáticos para acentuar o caráter épico do texto e da montagem de Chico de Assis.

O Sumidouro

Escrita em 1969, *O Sumidouro* é a peça que fecha o ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio* (no sentido da cronologia no que se refere à ordem de escrita e não do período de ação das peças) e faz a interpretação estética da vida do bandeirante

² O crítico Yan Michalski (1932-1990) escreveu três críticas analisando a primeira montagem de *Rasto Atrás*, publicadas no *Jornal do Brasil: Primeira Crítica* publicada em 26/01/1967; *Rasto Atrás (I)*, publicada em 31/01/1967; e *Rasto Atrás (II)*, publicada em 01/02/1967.

Fernão Dias e de seu filho mameluco José Dias, bem como aponta para questionamentos acerca de descobertas de ouro, prata e pedras preciosas e do uso que a Europa fez do Brasil no século XVIII.

O texto reconta epicamente a história do Brasil, polarizando as questões da criação textual e teatral. Nesta obra de Jorge Andrade, temos uma significativa construção textual tendo em vista que uma peça mostra como a outra está sendo construída e como o seu autor se comporta no processo de criação dramática em busca de um final para sua peça.

Toda evolução da dramaturgia de Jorge Andrade, que passa por diversos gêneros, vai gradativamente avançando rumo a um rompimento com o realismo. Dessa transformação iniciada na construção da peça *A Moratória*, e de forma mais profunda em *Rasto Atrás*, chega-se à elaboração de *O Sumidouro*, em que o autor rompe definitivamente com o realismo utilizando técnicas tanto do teatro épico quanto do metateatro, com os atravessamentos da linguagem cinematográfica.

A ruptura com o realismo, contudo, só se consuma no fecho do ciclo, com *O Sumidouro* e *As Confrarias*. Enquanto metateatro, ambas as peças falam sobre o teatro, como um espelho que refletisse também a si mesmo e não apenas a realidade. E enquanto textos épicos, ou epicizantes, não vacilam, mormente o primeiro, em aproveitar os mais modernos recursos cenográficos, como preconizava Piscator: projeção de *slides*, de filmes, de tudo que faça o palco narrar, completando a ação. Jorge Andrade, se não se convertera ao brechtianismo, já não podia dar-se ao luxo de ignorar as vantagens oferecidas por um sistema que permite discutir, por sobre as querelas individuais, as grandes questões históricas. Aos poucos, o social suplantara o psicológico, o teatro político impusera-se ao realista, dando a última palavra (através de *Marta*) ao povo, e não aos fazendeiros mineiros ou aos aristocratas mais urbanizados de São Paulo. (PRADO, p. 96)

A peça do plano temporal do passado apresenta o drama de *Fernão Dias* na incessante busca das esmeraldas e seus conflitos políticos, que se refletem na sua vida familiar. A peça do plano do presente mostra o dramaturgo *Vicente* (novamente o *alter ego* de Jorge Andrade) que se questiona em relação à não aceitação do seu trabalho por parte dos produtores e críticos teatrais, assim como também é questionado pela sua esposa *Lavinia* em relação à sua intensa entrega e dedicação

para com a escrita. As duas peças refletem a angústia do dramaturgo, que tem uma visão crítica da história dos bandeirantes, e quer concluir a sua peça teatral com o objetivo de esclarecer fatos históricos que continuamente são ensinados erroneamente nas escolas.

Muitas características do teatro épico de Brecht estão presentes na estrutura de *O Sumidouro*, pois a ação não transcorre linearmente neste texto: a “peça” do plano temporal do presente e a “peça” o plano temporal do passado histórico se entrelaçam continuamente. O personagem *Vicente* funciona como um narrador, transitando entre as duas “peças” (a do presente e a do passado), sobretudo organizando, comentando e interpretando os episódios desta última. São utilizados, pelo autor, recursos cênicos pertencentes ao cinema, assim como foram utilizados em *Rasto Atrás*, com a indicação de retratos, fotografias, *slides* e filmes, que comentam a ação em lugar de simplesmente ilustrá-la.

Sobre essas projeções, o autor coloca uma observação na abertura do texto após a apresentação dos personagens:

Os filmes e *slides*, sugeridos pelo texto ou determinados pelo autor, não podem ser projetados em telas, mas sobre o palco, o cenário e os atores. As imagens cinematográficas não devem ser nítidas. Por isto, recomendam-se projeções de filmes e *slides* para telas panorâmicas que envolvam, se possível, a própria plateia. Caso contrário, filmes e *slides* não devem ser usados. (ANDRADE, 2008, p. 529)

E, a seguir, o autor descreve o cenário indicado para a montagem do texto, dentro da sua concepção desvinculada do realismo:

Um lugar impreciso sugerindo árvores, ruas, palácios, colunas, rios, como se fossem imagens de uma mente confusa. À esquerda, em primeiro plano, mesa grande de trabalho, atulhada de papéis e livros. Há papéis pelo chão e livros amontoados debaixo da mesa e pelo assoalho. Na parede, acima da mesa, diversas estampas de bandeirantes, baseadas em quadros de pintores e em escultores célebres. Mais acima, duas fotografias grandes: Tchekhov e Eugene O’Neill. Ao lado, fotografias menores de Arthur Miller e Bertolt Brecht. À direita em primeiro plano, estante até o teto, cheia de livros desordenados. Em frente à estante, no chão, pilhas de pastas,

manuscritos e discos. À extrema esquerda, porta que leva a outras dependências da casa. (ANDRADE, 2008, p. 531)

Não só esta cenografia bem como a proposta de Jorge Andrade em construir um texto que rompe com o realismo tradicional, tanto na elaboração quanto na sua representação, nos levam a lembrar o teatro épico de Brecht que tinha como proposta básica levar o público a pensar criticamente a partir do que via no palco em relação com a vida real. O autor – influenciado pelo teatro épico que surge no século XX e que tem, como foco, questões sociais, políticas e ideológicas – procura não se apropriar de questões particulares, concentradas em um único sujeito, porém busca descobrir situações coletivas que representam o sujeito como um ser social.

Essas características ligadas ao teatro épico também se expressam por intermédio do atravessamento da linguagem cinematográfica – com o uso de filmes e *slides*, tanto nas cenas do presente como do passado – e procuram levar ao espectador a dualidade temporal reflexiva, não mais emotiva.

Numa cena, aparecem índios em danças guerreiras e depois em posição de combate. Em outra, um homem, com o rosto de José Dias, é amarrado à cauda de dois cavalos. Novas películas mostram heróis da Independência do país, no mesmo tempo que Fernão Dias, no delírio de febre, vê galeões partindo, “índios e negros carregando pedras, sendo chicoteados, arrastados, mergulhados na água, colonos presos e maltratados”. Todo o séquito de horrores do Brasil colonizado. (MAGALDI, 1994, p. 4)

Como exemplo do atravessamento da linguagem cinematográfica, por meio de um filme que dialoga com a cena teatral, segue a transcrição de uma das rubricas de *O Sumidouro*:

O fundo do palco é iluminado pela projeção de um filme: do meio das árvores enormes, sai uma índia de extrema beleza, esguia e ágil. Ela vai se aproximando até ficar em primeiro plano. Vemos, no filme, um braço se erguer e abaixar uma arma apontada para ela. Lentamente, a índia se ajoelha na frente para a plateia, como se ajoelhasse diante de Fernão Dias. José Dias caminha para o primeiro plano, dominado por sua amargura. (ANDRADE, 2008, p. 551)

Este texto de Jorge Andrade não mereceu ainda uma montagem em âmbito profissional que tenha recebido qualquer destaque por parte da crítica especializada. A peça exige a presença de muitos atores e de recursos tecnológicos, indispensáveis à montagem deste texto, e esses fatores talvez estejam inibindo produtores culturais e grupos teatrais até hoje.

Considerações finais

De fato, na construção de sua obra dramática, Jorge Andrade recebeu numerosas influências que o levaram a experimentar diversos gêneros ao escrever suas peças, embora sempre com o objetivo de ressaltar a luta pela emancipação dos oprimidos. Mesmo nas suas peças mais “autobiográficas”, sentimos sua preocupação com a conscientização e com a constante busca pela verdade, bem como com a reflexão que se pode extrair delas.

A utilização da linguagem cinematográfica em algumas de suas peças – este artigo, notadamente, destacou *A Moratória*, *Rasto Atrás* e *O Sumidouro* – se justifica cenicamente pela necessidade que o autor sentia em construir uma dramaturgia que levasse o público a uma reflexão crítica. E, para isto, os recursos específicos tanto do teatro épico quanto do cinema foram determinantes na elaboração de alguns de seus textos.

Em *A Moratória*, por exemplo, temos a linguagem cinematográfica dentro da própria estrutura narrativa do texto no que se refere à ação desenvolvida simultaneamente em dois espaços diferentes, justapostos fisicamente (passado e presente), assim como também aparece na formatação dramática concomitante que perpassa o encadeamento das cenas.

Em *Rasto Atrás*, vemos este afastamento proposital do estilo realista sendo ainda mais intensificado por parte do autor, e o atravessamento da linguagem cinematográfica se revela não só no uso de projeção de filmes e de *slides*, mas, ainda, na própria construção das cenas mediante o desenvolvimento narrativo da história que apresenta, em várias situações e circunstâncias, o protagonista *Vicente* – aqui, expressamente considerado como uma espécie de verdadeiro *alter ego* de Jorge

Andrade – em cinco faixas etárias, portanto em épocas diferentes dialogando entre si, seja direta ou indiretamente.

Já em *O Sumidouro*, Jorge Andrade rompe totalmente com o realismo e, por meio do metateatro e de várias premissas do teatro épico – incluindo a linguagem cinematográfica –, o autor realiza uma obra que conclui o ciclo *Marta, a Árvore e o Relógio*, em que propõe uma reflexão crítica, ao mesmo tempo profunda e complexa, sobre o processo de colonização do nosso país e sobre a história da formação de nossa identidade nacional.

Em relação a *Rasto Atrás*, foi possível – por intermédio da pesquisa realizada e da leitura de críticas da época da estreia da primeira montagem do texto – descobrir que a peça foi pioneira na forma como utilizou em cena a projeção tanto de filmes quanto de *slides* (conforme a orientação das rubricas do autor). Portanto, podemos dizer que foi o primeiro “atravessamento” da linguagem cinematográfica (no que se refere à projeção de filmes e de *slides*) na concepção dramatúrgica voltada para uma encenação de um texto brasileiro.

Atualmente, as experiências e pesquisas que o teatro “não dramático” vem realizando ao criar e estabelecer um diálogo constante entre as linguagens artísticas (cinema, artes visuais ou tecnologias virtuais) com realidades as mais diversas – sejam biográficas, históricas ou de espaços físicos não convencionais que “atravessam” a cena contemporânea – procuram promover, no público, o exercício do pleno pensamento crítico.

Assim, portanto, considerando aqui o conceito de “teatro atravessado” expresso por Christophe Bident (2016), torna-se possível concluir que a dramaturgia de Jorge Andrade se constituiu sendo consistentemente “atravessada”, de forma bem nítida, tanto pela história de nosso país quanto pela autobiografia do autor, pela biografia de seus familiares e ancestrais, por vários fundamentos do teatro épico, pela linguagem cinematográfica e pelo próprio recurso ao metateatro – na medida em que o autor expõe, em algumas de suas peças, os mecanismos inerentes à criação dramatúrgica e os conflitos pessoais decorrentes da sua profícua atividade artística profissional.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Jorge. *Marta, a Árvore e o Relógio*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BETTI, Maria Silvia. "A Politização do Teatro: do Arena ao CPC". In: FARIA, João Roberto (dir.), GUINSBURG, J. (projeto e planejamento editorial). *História do teatro brasileiro: do modernismo às tendências contemporâneas*, vol. 2. São Paulo: Perspectiva/Edições SESC SP, 2013.
- MAGALDI, Sábato. *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Teatro Sempre*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão – 1ª parte, Esboço histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1968.
- _____. *O Teatro Épico*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- STEEN, Edla van. *Viver & Escrever*. vol. 3. 2ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- VIANNA Filho, Oduvaldo. *A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar*.
<http://marxismo21.org/wp-content/uploads/2012/07/A-Mais-Valia-Vai-Acabar-Seu-Edgar.pdf>

Artigos, entrevistas e críticas publicadas em jornais e revistas:

- ANDRADE, Jorge. *Boletim Informativo do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen)*. Rio de Janeiro: Inacen, 1984.
- BIDENT, Christophe. *O Teatro Atravessado*. *Art Research Journal / Brasil*, vol. 3, n. 1, 2016.
- MAGALDI, Sábato. *Jorge Andrade Dramatiza o Sentimento Nativista*. *Revista USP*, n. 20, São Paulo, 1994.
- MICHALSKI, Yan. *Rasto Atrás*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 26 de janeiro de 1967.
- _____. *Rasto Atrás II*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 01 de fevereiro de 1967.
- OSCAR, Henrique. *Rasto Atrás no TNC: A Peça*. Rio de Janeiro: *Diário de Notícias*, 31 de janeiro de 1967.
- _____. *Rasto Atrás no TNC: O Espetáculo*. Rio de Janeiro: *Diário de Notícias*, 01 de fevereiro de 1967.
- Press-release** do espetáculo *A Mais-valia Vai Acabar, Seu Edgar* (Acervo Cedoc/Funarte).

Recebido em 17/4/19
 Aprovado em 25/11/19